

RAFAEL MONEO

“YO ME INICIÉ EN LA ARQUITECTURA DESDE LA PINTURA”

SUS OBRAS ESTÁN CARGADAS DE UNA GRAN ENERGÍA INTERNA Y HAN COMPETIDO EN LA ESCENA INTERNACIONAL, LOGRANDO ÉXITOS RELEVANTES. TRAS SER GALARDONADO CON EL PREMIO PRITZKER EN 1996, EL CREADOR NAVARRO LLEGÓ COMO RECTOR A LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE HARVARD

SU TRAYECTORIA personal desde Tudela, en Navarra, hasta el Pritzker, le ha llevado a Madrid, Roma, Barcelona y Boston y de regreso a Madrid, donde mantiene una intensa actividad. La difícil naturalidad que parece presidir su vida acaso proceda de su múltiple condición de erudito, artista y filósofo.

Pregunta. Tengo la sensación de que se encuentra en un momento dulce de mucha obra y de encargos coherentes con su modo de trabajar, pero es posible que aún tenga retos pendientes.

Respuesta. Yo creo que tengo bastante obra para manifestar lo que quisiera expresar como arquitecto. Eso no quiere decir que no me hubiera apetecido realizar otros trabajos, pero con aquellos en los que estoy enfrascado ahora me parece que no me hacen anhelar tanto otros. Es cierto que no he trabajado con una torre, aunque me parece que a lo mejor voy a tener también ocasión de hacerlo. La torre es uno de los tipos arquitectónicos en los que seguramente está a punto de producirse un gran cambio en lo que es su percepción. Las torres se han visto siempre como piezas singulares y autónomas con un valor simbólico en sí mismas, como pasa con la que se está discutiendo de César Pelli y que compite con la Giralda en Sevilla. Pero la torre, en todas estas ciudades densas del Lejano Oriente, se va convirtiendo en un tipo constructivo sin necesidad de transmitir el mensaje de la singularidad y por eso es fácil que las torres acaben disolviéndose en un paisaje más interesante y más imprevisto, con

ENRIQUE DOMÍNGUEZ UCETA



respecto a lo que puede ser el futuro de la ciudad.

P. Puede haber también un futuro de torres contextuales, que es algo bastante inesperado.

R. Bueno, no sé si tanto, pero llevando esta reflexión de las torres un poco más allá uno tendría que decir que curiosamente las torres de Le Corbusier del Plan Voisin ya eran algo de eso, no eran torres singulares y no digo que las torres arracimadas sean las que vienen, pero digo que realmente van a poner en sordina la necesidad de que la torre tenga que ser la heredera de la torre del campanario. Hay muchos problemas que se derivan de la torre, la dependencia a la que obliga el vivir en altura. En la condición todavía de especie animal que el hombre tiene, le hace preferir el plano horizontal al vertical. Yo siempre me decantaré por una arquitectura horizontal frente a una arquitectura vertical y por una

ciudad horizontal frente a una ciudad vertical.

P. La manera en que se vive la ciudad tiene sus bases en el tejido residencial, en lugares como Shangai y Hong Kong. Allí están poniendo en pie nuevos paradigmas de habitación densa, dejando fuera de su planificación el vehículo privado.

R. He estado en Japón tres veces, en Hong Kong un par, también en Shenzhen, pero no he estado en Shangai ni en Beijing. A mí me gustaría volver a trabajar sobre aspectos residenciales, me ha tocado hacer menos proyectos de este tipo de lo que me habría gustado y yo creo que pensar en la ciudad haciendo de la residencia su sustancia todavía tiene sentido. Un pensamiento que todavía ligue y obligue a tratar al mismo tiempo el territorio, el paisaje y la ciudad, tiene el más alto significado. Pero está por ver qué podemos ofrecer, en una situación de mayor calma, para pensar de qué modo vivir placenteramente, ahora que sobre la ciudad pesan las obligaciones de tipo económico.

P. En relación con la ampliación del Museo del Prado, parece que la realidad de la obra se va imponiendo a la oposición mediática que sufrió en otro momento. Se están reconociendo los valores que la obra tiene como solución a una demanda museística y los que tiene en sí misma como arquitectura.

R. A mí me gustaría que fuese así y a lo mejor cabe pensar que así es, sobre todo si se toma como patrón de medida al usuario, porque visto el proyecto del Prado de una manera abstracta, viendo la solución a la que se



El arquitecto navarro **Rafael Moneo**, fotografiado en su estudio de Madrid durante la entrevista. Reportaje gráfico: Enrique Domínguez Uceta.

encaminó el proyecto, era un recurso sofisticado, con la arquitectura puesta al servicio de aspectos históricos y urbanísticos. Pero esa respuesta ha dado como resultado unos espacios que la gente ha hecho suyos muy fácilmente. Ves a la gente moverse en El Prado con comodidad en aspectos como la orientación, sin necesidad de que nadie les cuente como hay que proceder. En su condición de conector de piezas distintas, en que se ha convertido el edificio, la intervención en el museo ha afectado positivamente a la relación de las gentes con lo que es el contenido del mismo y el resultado es que el espacio tiene más los atributos de lo público. El Prado tiene el sentido de lo que pertenece a la gente, que

está cómoda porque lo siente suyo por esa capacidad de ser guiados. El hecho de que una arquitectura sofisticada sea claramente entendida por los usuarios lleva a pensar que la sofisticación no tiene por qué renunciar a la conexión con bases más amplias de entendimiento.

P. En su arquitectura hay más sofisticación de la que se percibe a primera vista, los edificios son más ricos de lo que se explica. Se podría decir que cuando prepara un proyecto interroga a nuestro tiempo, pero habla también con la historia.

R. La arquitectura muchas veces se mueve en el filo de la navaja. Hay veces que las respuestas a lo que se necesita son tan obvias que se encuen-

tran en otras cosas construidas y por tanto no son sofisticadas. Pero otras veces, en la aparente simplicidad de la respuesta puede haber sofisticación. Tengo un proyecto del principio de mi carrera que lo explica muy bien, es el edificio de viviendas Urumea de San Sebastián. Es un proyecto contextual, que convive bien con los edificios vecinos, que se integra en los sistemas de alineaciones, de alturas y de perfiles que definen esa parte de la ciudad. Pero en el proyecto hay un esfuerzo por estructurar de un modo distinto la continuidad de las viviendas, organizando la alternancia de patios, escaleras, ascensores y montacargas para dar lugar a una estructura completamente nueva, que es imperceptible sin estudiar su detalle.

P. En muchas de sus obras se repite esa presencia de grandes innovaciones que aparecen discretamente camufladas...

R. Es cierto, por ejemplo, la Catedral de Los Ángeles es un edificio que puede interpretarse en una clave estrictamente volumétrica y escenográfica. Sin embargo, hay un esfuerzo por volver a encontrarse con las matrices de aquella arquitectura religiosa que nacen de la planta cruciforme, de la orientación y de las circunstancias que se dan en aquel lugar. Éstas obligan a invertir la disposición del acceso y esa entrada al templo por la cabecera de la iglesia es muy poco frecuente y procede de un análisis estrictamente urbanístico de la ubicación. Se fuerza así una situación extrema respecto a lo que ha sido tradicionalmente la organización de una iglesia y se invierte el orden de las capillas, que se abren sobre los deambulatorios laterales. Ningún feligrés que se acerque a la iglesia hará ese tipo de lectura. Es fácil que reconozca la condición cálida de la textura del hormigón, o la riqueza de las luces u otros aspectos de un proyecto muy complejo, pero no percibirá la infrecuente organización de los espacios.

P. La capacidad que tiene su arquitectura para adaptarse, para no exagerar la presencia visual de los edificios, esconde los riesgos asumidos en muchos de ellos. Estoy pensando en el Mu-

seo de Mérida, en la Catedral de Los Ángeles o el Kursaal de San Sebastián.

R. Cuando uno tiene muy avanzada la vida se da cuenta de hasta que punto la obligación adquirida con la enseñanza me ha inducido a un perfil profesional capaz de entrar en un diálogo amplio y académico con el resto de la arquitectura. Mi trabajo me ha colocado en una posición que nunca ha sido autoritaria. Cuando he ganado un concurso, nunca ha sido la imposición de lo que significaba mi persona lo que ha respaldado la propuesta, que se ha defendido por sí misma. Contra lo que pueda parecer yo casi nunca he disfrutado de presupuestos magnánimos. Si compara el Kursaal y el Guggenheim, que eran dos edificios que se construían al mismo tiempo, esto queda claro. Siempre he tenido que moverme en un terreno próximo a las condiciones de trabajo cotidiano más normales. Eso da a la obra la conciencia de que no puede apoyarse en la exageración retórica que en sí misma la protege. Mi obra ha tenido que apoyarse en su consistencia, en el hecho de que fuese entendido por quienes, de parte de la sociedad, me hacían el encargo, o por las instituciones que a través de un concurso lo ponían en mis manos. Al final, algo acaba colocando a cada uno en el lugar que le corresponde. Algunos de los últimos encargos que han llegado al estudio, son encargos que a veces proceden, sobre todo los americanos, de instituciones que podían haberlo encargado al arquitecto que hubieran deseado, pero que saben que en un momento dado la arquitectura que yo hago puede dar respuesta a sus necesidades, con el nivel de racionalidad y de eficiencia deseable y sin los escapes hacia otros intereses que podrían tener otros arquitectos. El edificio en Columbia, el edificio en Princeton o el edificio en Harvard, los hubiera podido hacer cualquier arquitecto. Si la elección ha recaído en mí ha sido por una conciencia por parte del cliente de que iba a contar con un tipo de trabajo que no se encuentra entre la arquitectura del *star system*, cuya legitimidad va implícita en el reconocimiento de que se compra el trabajo de uno de esos arquitectos.

P. Quisiera acercarme a la relación de su arquitectura con el arte, porque en buena parte de su obra hay una íntima comunicación entre ambos.

R. Yo me inicié en la arquitectura desde la pintura. Era un estudiante inquieto en el colegio de los jesuitas de mi pueblo, Tudela, y aquellas inquietudes me llevaban a buscar en la pintura el medio de expresión. Y tenía también el gusto por las letras, de modo que yo estuve hasta el último momento dudando si iba a estudiar filosofía o humanidades, simplemente para dar salida a esa inquietud intelectual que tenía cuando era un muchacho de 16 ó 17 años. Entonces, estando como estaba ligado a la pintura, mi padre, que era ingeniero industrial y que le habría gustado ser arquitecto, pues materialmente me empujó. Me dijo: ¿por qué no haces arquitectura? Y es verdad que vine a Madrid a estudiar arquitectura sin demasiada convicción, tuve la fortuna de pasar sin demasiado esfuerzo y comencé a encontrarme muy a gusto, entré en el estudio de Oiza siendo estudiante y tuve también la suerte de ver desde muy pronto lo que una profesión como la arquitectura podía dar.

ARTISTAS PLÁSTICOS

Yo empecé desde la pintura, esas aficiones pictóricas me hicieron trabajar, cuando venía a Madrid, en el estudio de Vázquez Díaz y coincidir entonces con Canogar, con Cristino de Vera, que entonces estaba en el estudio, y me tocó ver el comienzo de los primeros pintores abstractos en Madrid, en la galería de Fernando Fe, en Clan, posteriormente El Paso y siempre después he mantenido relación con todos ellos. Luego en Roma vivimos con pintores, con Francisco López, Isabel Quintanilla, Zarco, Alcorlo, Celis y esos fueron años también de una condición de vida fraternal, que reforzó mucho nuestra relación, con Antonio López, siempre tan venerado por Fernando Higuera, y es verdad que es un artista con quien he mantenido contacto siempre, y después de eso siempre he seguido muy atento al mundo del arte. Algunas cosas hay por ahí (señala las paredes de su casa), algún *morandi*,



algún *miró*, algún *torres-garcía*, algunos dibujos de Antonio (López), algunos dibujos antiguos bonitos de arquitectura. En lo que puedo, he seguido atento al mundo del arte.

P. En aquellos años de formación la pintura tenía una alta capacidad para transmitir nuevas ideas, para los arquitectos tenía un alto significado la obra de algunos artistas plásticos.

R. Si hablamos de pintura había muchas cosas todavía de la Escuela de Vallecas y los pintores que todavía analizaban la realidad española desde el 98. Estaban también los pintores que tenían contactos en París y venían imbuidos del arte abstracto, Feito, Canogar, Saura un poco más tarde. Quedaba poco de lo que había sido la introducción de las vanguardias en España, en los años 1927, 1928, 1930, porque Vázquez Díaz se había convertido ya en otra cosa, en una especie de referente mítico, de lo que podía ser una pintura cubista, que en realidad ya no lo era, pero que había mantenido viva la llama de un cierto modernismo o vanguardismo frente a otra pintura más *pompier*, que todavía era



académica, que estaba viva. Con la entrada de todos estos pintores se configuran dos escuelas; por un lado, los abstractos y por otra, los realistas madrileños y, dentro de éstos, esa introspección profundísima de Antonio (López) y de la gente que va con él, que están en la realidad y en lo cotidiano, acompañándolo con esa visión disciplinar y de recuperación de intereses tradicionales en la práctica pictórica, que ha estado muy cerca también a lo que ha sido nuestra educación.

P. En alguno de sus edificios ha colaborado con artistas plásticos, como en Bankinter, con Pablo Palazuelo y con Francisco López Hernández y también lo intentó en la Catedral de Los Ángeles.

R. En la Catedral de Los Ángeles yo pensaba en Agnes Martin, en Susan Rosenberg, en escultores como Saphiro o Martin Puryear, incluso más que en el propio David Hockney, el pintor losangelino por excelencia, pero el cardenal tenía muy claro que lo importante era no sorprender la buena fe de los feligreses más modestos. Eso pre-

valeció sobre lo que a mí me habría gustado hacer. Con Palazuelo he tenido una relación muy buena, hizo la linterna del Auditori de Barcelona, una intervención sabia y juiciosa. Ahora, en el nuevo proyecto de la Estación de Atocha vamos a recolocar las cabezas de Antonio López que están en la entrada y va a intervenir también un artista argentino, Paternosto, más próximo a lo que es la pintura geométrica de un Mondrian. Como se puede ver, el mundo del arte me sigue atrayendo.

P. Su primera obra de reconocimiento internacional fue un museo de arqueología, pero la colección posterior de museos de artes plásticas es formidable. En ellos se muestra un alto interés por la calidad de la luz y un interés menor por la transparencia.

R. Tengo claro que el material del fin del siglo XX es el vidrio, porque es el que se ha adaptado mejor a lo que son las técnicas modernas de construcción que están ligadas al montaje. El vidrio es un material con muchísimas limitaciones, hoy en flagrante contradicción cuando se habla de problemas de

sostenibilidad y es necesario venir a proveer capas y capas de vidrio y facilitar su limpieza con mecanismos discutibles en términos de ahorro de energía. He utilizado en ocasiones una transparencia figurada que, a veces, tiene más que ver con la arquitectura de los distintos planos que se superponen en una visión perspectiva y el vidrio ha quedado más convertido en ese marco de frontera entre exterior e interior. Por mucho que se denigre, la ventana sigue siendo un elemento propio de los espacios en los que el hombre se ha sentido cómodo y sospecho que en el futuro se seguirá sintiendo cómodo. En el fondo esta dualidad de los edificios entre exterior e interior, encuentra su límite y frontera en la ventana y no me asusta el que mucha de mi arquitectura tenga que resolverse en un elemento tan tradicional y no recurra a visiones más abstractas de las figuras volumétricas.

P. Por pura lógica, para la solución de problemas complejos de arquitectura, hay más inteligencia acumulada en la historia de la arquitectura antes de la modernidad que después.

R. A mí me gusta pensar que lo que estoy construyendo tiene relación con un mundo de lo construido que va mucho más allá de lo contextual. No se trata de completar una determinada visión del lugar donde se incluye un edificio, sino más bien de aceptar que casi nunca los edificios están solos y que están siempre viviendo en un mundo de lo construido mucho más amplio, en el que cualquier intervención altera las condiciones de todos los otros edificios. En ese aspecto, es muy difícil en mis últimas obras verlas solas, hay que contemplarlas formando parte de esos conjuntos. **T**